



**ИЗОБРАЖЕНИЕ И СЛОВО**

*В. Беловик 2001.*

# Нарративная метафора в иконографии французской книжной гравюры рококо

Ирина Сахно

В статье\* рассматриваются риторические фигуры и визуальные тропы как транссемиотические зоны перекрестка двух языков: словесного и изобразительного. Вербально-визуальный текст как единое пространство означенных смыслов преодолевает условность границ слова и изображения и иллюстрирует опыт репрезентации «визуального повествования» на протяжении всей истории мирового искусства. На примере анализа книги Н. Ретифа де ла Бретонна (*Retif ulu Restif de La Bretonne*), которая в русском переводе К. Боссе вышла в 1913 году под названием «Картинки из жизни XVIII века» с иллюстрациями Жана Мишеля Моро Младшего (*Moreau, Jean-Michel Le Jeune*), автор исследует нарративный комментарий к графическому визуальному тексту. В 1770 году выходит в свет поэма Клода Жозефа Дора «Поцелуй» (*Dorat, Claude Joseph. Les baisers, précédés du Mois de mai: Poème. La Haye, 1770*), в которой удивительный факт еще одного содружества поэта К.Ж. Дора и художника Шарля Доминика Жозефа Эйзена (*Eisen, Charles-Dominique-Joseph*) предстает во всей полноте.

*Ключевые слова:* риторические фигуры, книжная гравюра, рококо, нарративная метафора, вербально-визуальный текст, поцелуй, телесная эстетика.

Риторические фигуры и визуальные тропы – транссемиотическая зона перекрестка двух языков: словесного и изобразительного. Вербально-визуальный текст как единое пространство означенных смыслов преодолевает условность границ слова и изображения и иллюстрирует опыт репрезентации «визуального повествования»<sup>1</sup> на протяжении всей истории мирового искусства. Искусственная дихотомия живописи и литературы – семантическая ловушка, обусловленная традиционным делением видов искусства и сложившимся эстетическим опытом. Книжная иллюстрация на странице книги в известном смысле всегда выполняла функцию синтетического культурного знака, когда нарративная функция напрямую включалась в изобразительные каноны. Повествовательная артикуляция определяла не только сюжет изображения и семиологическую ткань иллюстрации, но и отвечала различным эстетическим ожиданиям зрителя. Менялся привычный статус художника и писателя, завязывалась не-

\* Статья выполнена при поддержке Российского государственного научного фонда (РГНФ), № проекта 15-04-00005 а.

ожиданная интрига вокруг подлинного авторства. Писатель и Художник работали в едином пространстве нарратива и визуальной образности, что формировало особую семиологическую природу иконических знаков в иллюстрированной книге. Повествовательная разработка сюжета и использование гравюры как индексального знака надолго определили вектор разработки живописного кода рококо, в визуально-стилевом пространстве которого безраздельно властвовали «анаморфоз смотрящего»<sup>2</sup> и культурные коды эпохи эстетического маньеризма XVIII века. Параллелизм литературы и живописи, содружество художника и писателя обнаруживаются не только в изысканно оформленной книге<sup>3</sup> с иллюстрациями, виньетками, заставками и концовками, в синтетизме совершенной техники графики резцом и канонического текста французской классики (П. Корнель, Ж. Расин, Ж.Б. Мольер, Ж. де Лафонтен, Н. Ретиф де ла Бретонн и др.). Сама эпоха рококо с эстетикой мимолетного, незначительного и неожиданного, когда «пойманное мгновение» пробуждает к себе интерес<sup>4</sup>, воспроизводит новую словесную метафору галантной игры и романтического жеманства, проявленную в особой природе эстетической референции. Детальный рассказ о туалете франта или атрибутах женского костюма, голых ступнях, виднеющихся из-под платья, или развевающей юбки, обнаруживающей красоту дамских ножек, требовал от художников и граверов особого ракурса изображения и фотографического зрения. Это обнаружение подобия и сходства вербального и визуального, особая точка зрения и ракурс изображения устанавливают необычные отношения между изобразительным и вербальным контекстом. Кадрирование живописного пространства и фотографическая разработка сюжета воспроизводят новый оптический эффект сходства рисунка и литературного повествования.

Проиллюстрируем сказанное на примере анализа книги Н. Ретифа де ла Бретонна (*Retif unu Restif de La Bretonne*), которая в русском переводе К. Боссе вышла в 1913 году под названием «Картинки из жизни XVIII века» с иллюстрациями Жана Мишеля Моро Младшего (*Moreau, Jean-Michel Le Jeune*). Известный французский рисовальщик и гравёр прославился изданием «Памятника костюму» (*Monument du Costume Physique et Moral de la fin du Dix-huitième siècle*, 1789)<sup>5</sup> – серии «повествовательных» гравюр, которые изображали нравы и стиль жизни аристократии *dolce vita* Старого режима (*Ancien Régime*)<sup>6</sup> и детально описывали французский модный костюм второй половины XVIII века<sup>7</sup>. Впоследствии эти гравюры по предложению издателя Эбертса были снабжены текстами Ретифа де ла Бретонна, который специально написал рассказы к гравюрам Моро<sup>8</sup>. Своеобразный нарративный комментарий к изображению маркирует реалии быта и нравов французской аристократии второй половины XVIII века. Писатель, следуя своему воображению, рассказывает маленькие нравоучительные истории, оживляя запечатленное мгновение и визуальное поведение ге-

роев гравюр. В иллюстрации «Прощание» (*Les Adieux*) интрига строится вокруг классического треугольника («прекрасная президентша де Турвель», ее муж и рассказчик – галантный шевалье Флеревиль): «Шевалье приподнял ногу – “как я вас люблю!” Президентша придавила – “как вы мне дороги!” Шевалье сделал три небольших, быстрых движений – “но ваша суровость выводит меня из терпения”. Президентша отвечала, нежно нажимая – “вы видите, я связана; он меня ни на минуту не покидает”. Шевалье приподнял ногу президентши, которая подалась – “надо его убрать и рискнуть на приключение”. Президентша резко придавила каблуком носок, сделав немного больно, – “рискуйте! рискуйте!”»<sup>9</sup> (Ил. 1.)

Ретиф со скрупулезной точностью воссоздает детали каждой сцены, обширное поле любовного желания, оживляя позы и жесты героев. Он вкладывает собственный смысл и предлагает читателю авторскую интерпретацию, выходя за рамки события, воспроизведенного в рисунке Моро. Мы видим, как писатель устанавливает связь между сугубо личным эмоциональным смыслом и семантической интерпретацией, выстраивая собственную иконографию визуального нарратива: текст перерастает в пересказ пикантных подробностей о сексуальных победах и разных слухах о невинной девушке, ее отце и заключенном пари. Изобразительная по своему характеру повествовательная фраза и уровень описания отражают рефлексивный опыт писателя, который облакает увиденное в орнаментированный деталями рассказ. Важна и жестовая артикуляция. Читатель получает возможность «считывать» кинетические знаки: позы, мимику и грациозные жесты как приметы галантного века. Подобострастно склоненная фигура шевалье, эротическая истома поцелуя, наклон героини, свидетельствующий о принятии ухаживания и установлении обратной связи между любовниками-заговорщиками – вся эта тщательно прописанная невербальная коммуникация актуализирует нарративную метафору легкости, непосредственности бытия и эротизма новой культуры. Интимный сюжет, отразивший счастливый и легкомысленный флирт, облачается в выразительную и изысканную визуальную форму, дух мелочей которой наглядно демонстрирует власть изобразительной риторики.

Построение сюжета в упомянутой иллюстрированной книге мотивировано комментированием Ретифом уже готовых гравюр Моро Младшего, что само по себе нарушало традиционные каноны французской иллюстрированной книги XVIII века, когда художники и граверы конструировали визуальный текст в качестве иллюстрации к уже написанному роману или поэме. Иллюстрация всегда являлась «визуальным воплощением»<sup>10</sup> семантических кодов книги, продолжением текста, а не самостоятельной интерпретацией художника и гравера. Это определяло новую стратегию повествования, которая опиралась на изображение. Писатель обогащает изобразительный текст автокомментарием, который носит, с одной стороны, субъективный характер, с другой – расширяет границы визуальности. Внутренняя логика образного очертания приобретает самостоя-



*Ил. 1. Никола Делоне.  
Прощание («Les Adieux»).*  
Лист из серии «Памятное  
свидетельство о житейских  
и нравственных порядках  
в конце XVIII века». 1777.  
По рисунку Жана Мишеля  
Моро Младшего.  
ГМИИ им. А.С. Пушкина.  
Москва

точную цельность, приоритетная роль взгляда художника подвергается сомнению, и рассказ начинает доминировать в тексте. Изображение отсылает к тексту, и эта нарративная метафоричность особенно очевидна в книжной иллюстрации Моро.

Исследователями давно отмечен эротизм всей культуры рококо, культ чувственной любви и наготы, когда любовь сводится к эротическому наслаждению в самом ограничительном его понимании<sup>11</sup>. Чувственные и мимолетные переживания формируют новую оптику и вуайеризм как технику наблюдения<sup>12</sup>, что проявляется в позиции третьего – наблюдателя, подсматривающего за влюбленными. И это подсматривание в просветительской теории видения нашло отражение в семантике лорнета или лупы<sup>13</sup>. Вуайеристская позиция становится атрибутом стилистики и визуальной характеристики в гравюре Моро «Да или нет» («*Oui ou non*») и в диалоге, воспроизведенном Ретифом: «Около статуи Амура нежный любовник изливал свои чувства: “Моя судьба в ваших руках, решайте, скажите, да или нет”. Маркиза, нежно взглянув на молодого человека, ответила: “Нет”. И слава Богу, так как ревнивая графиня, проследившая их, все слышала, и это НЕТ немного успокоило ее несчастное сердце. “Нет? – переспросил молодой князь Н. – И моя судьба навсегда решена”. “Да, – ответила маркиза, глотая слезы, – мой долг – и я его уважаю... Нам надо расстаться навсегда”. – “Вы приказываете?” – “Да!” Молодой князь поднялся,

вышел из сада и, может быть, возвратился бы, но, заметив графиню, скорее уехал. Разлуки, которую ему предпочитала маркиза, он не смог вынести, стал хандрить, болеть. Чем больше он страдал, тем больше собою восхищался»<sup>14</sup>.

Схема интриги разворачивается в тексте таким образом, что подслушивающая и подсматривающая «ревнивая графиня», влюбленная в молодого князя, не только является действующим лицом и агентом фабулы, вовлеченным в сцену свидания, но и скрывающимся за кустами персонажем-соглядатаем. (Ил. 2.)

Этот персонаж формирует внутреннюю позицию наблюдателя – вуайера и субъект зрения, вокруг которого выстраивается основной принцип смыслообразования и сюжет гравюры. Сцена свидания описана с точки зрения «ревнивой графини», и этот характер присутствия наблюдателя-женщины регулирует отношения с наблюдаемыми и актуализирует природу объекта видения. Подчеркнутый эротизм повествования визуально репрезентируется с позиции подглядывающего, словарь любовного свидания пополняется по мере того, как разворачивается во времени диалог между влюбленными. Повышенное внимание к сфере чувств, «когда тело получает вольности и преференции, при этом повышается значимость эффективности тела»<sup>15</sup>, требует создания особой перспективы, и эта точка зрения сзади помогает художнику запечатлеть любовное томление, возбуждающее любопытство зрителя. Сцена описана с точки зрения внутреннего наблюдателя, с точки зрения страдающих любовников и самого автора, и зритель может идентифицировать себя с другими, мотивируя выбор точки зрения. Этот рассказ в рассказе, присутствие сразу нескольких повествовательных стратегий в визуальном тексте, расширяет границы визуального нарратива. Мы ничего не знаем о графине, но скрытый подтекст ее истории очевиден – травматический опыт неразделенной любви и муки разбитого сердца.

Нарративные тропы в гравюре построены по принципу театральной мизансцены, в которой все средства сценического построения, включая декорацию, свет и игру главных персонажей, служат репрезентации основного повествования. Садово-парковая декорация<sup>16</sup>, на фоне которой происходит свидание двух влюбленных, ряды кустарников и деревьев напоминают театральные кулисы. Особая эмоциональность диалога передана при помощи жестов и поз: сцепленные пальцы как жест мольбы молодого князя, рука маркизы, нежно касающаяся локтя возлюбленного, особый наклон тел, выражающий страстность чувств. Важную роль играют предметы, объединенные в пространстве мизансцены и актуализирующие повествовательный аспект гравюры. Лежащий на земле веер – не только предмет быта и костюма, а модная игрушка для светской дамы и аксессуар ее кокетства, обладающий секретным кодом. Семантика веера в культуре рококо особенно значительна: с его помощью женщина говорила тайным языком любви, назначала свиданья с указанием места



*Ил. 2. Анри Жозеф Дюбуше. «Да или нет» («Oui ou non»). Гравюра по рисунку Моро Младшего. 1777. Частная коллекция*

и времени, решала судьбу своего возлюбленного, принимая или отвергая его признания в восхищении и любви. Веер в эпоху рококо стал атрибутом невербального языка общения, что позволяло женщине вступить с мужчиной в интимную беседу и передать палитру всех чувств. Мы видим скомканное и разорванное письмо с последними словами о любви, вероятно, прощальное. Не случайно свидание происходит в парке на фоне бюста Амура – божества любви, символа крылатого Эроса, важнейшего героя из лексикона галантного века. С ним связана тема эротического влечения и любовного поведения, философское осмысление в культуре рококо любовной науки и адюльтера как любовного приключения. Все предметы, объединенные в единое живописное пространство, легитимизируют повествовательное содержание, а изобразительные смыслы мотивированы вербальным комментарием.

Конечно, визуальные и повествовательные стратегии в гравюрах Моро имеют иное семиологическое выражение нежели вербальный ком-

ментарий Ретифа ла Бретонна, они мотивированы особыми взаимоотношениями между персонажем, зрителем и автором. Изобразительный и литературный тексты в нашем случае сосуществуют на равных правах, но уровни их взаимодействия выявляются в форме «имплицитной вербальности», когда изображение «рассматривается с точки зрения внутреннего сценария, драматургии действия, значимых персонажей»<sup>17</sup>. Налицо изовербальная семиотика поцелуя. Ритуально-этикетный жест на гравюрах Моро трансформируется в интимно-игровое поведение, предназначенное для артикуляции утонченной такесики, когда прикосновение – рукопожатие, похлопывание, поцелуй – фиксируют любовную жестикуляцию и снимают табу со сферы интимного. Любовь в XVIII веке репрезентируется как ремесло, а «поцелуй обязан, далее, разнообразить наслаждение»<sup>18</sup> и пробуждать чувственное желание. Это культивирование удовольствия и представление о любви как о поединке и сражении нашло отражение в искусстве обольщения (*puissance de seduction*)<sup>19</sup>. Поцелуй символизировал альковное похождение и любовную игру, неотделимую от галантного поведения эпохи Старого режима. Множество разновидностей поцелуев и оттенков проявленной чувственности (целование женской руки, груди, колена и т.д.) определило символическую знаковость культуры XVIII века, когда семантика этого поведенческого жеста воплощалась в живописи и графике французского рококо. Достаточно вспомнить известные картины Жана Оноре Фрагонара (*Jean-Honoré Fragonard*) «Поцелуй украдкой» (1787–1788) и «Выигранный поцелуй» (1760), Франсуа Буше (*François Boucher*) «Сильвия и Филлида» (1755) и «Геркулес и Омфала» (ок. 1728–1731), эротический флер которых очевиден. Дань этой теме отдали и граверы, исполнив офорты по рисункам Ф. Буше, Ж.О. Фрагонара и Ж.М. Моро Младшего, Э. Жора, Ш.Н. Кошена Младшего, С. Фрейдеберга и др.: Эммануэль Жан де Гендт (*Ghen[d]t, Emmanuel Jean Nepomucene de*) «Ночь» (ок. 1778 г.); Жиль Антуан Демарто (*Gilles Antoine Demarteau [Desmarteaux]*) «Пастораль» (1760-е гг.) и «Немецкий танец. Аллеманда» (1769); Исидор Станислас Анри Эльман (*Helman, Isidore Stanislas Henri*) «Изысканный ужин» (1781); Антуан Жан Дюкло (*Antoine-Jean Duclos*) «Случай на балу» (1775), Пьер Шарль Энгуф (*Pierre Charles Engulf*) «Сюрприз» (1765), Луи Мишель Альбу (*Louis Michel Halbou*) «Галантный султан» (1768); Пьер Александр Авелин (*Pierre-Alexandre Aveline*) «Прекрасная горничная» (1740) и т.д.

Нарративная семантика любовного поцелуя, доминирующая в данных гравюрах, была призвана артикулировать новую знаковость сексуального поведения эпохи рококо, когда эротика, возведенная в культ, навсегда изгнала стыдливость, и в центре этой безмятежной чувственности воцарилась соблазнительная женщина рококо. В этом смысле поцелуй становится атрибутом новой телесной эстетики и прелюдией к эротическим ласкам. В 1770 году выходит в свет поэма очень модного поэта Клода Жозефа Дора «Поцелуи» (*Dorat, Claude Joseph. Les baisers, précédés du*

*Mois de mai: Poème. La Haye: et se trouve à Paris chez Lambert et Delalain, 1770*). Перед нами удивительный факт еще одного содружества поэта К.Ж. Дора и художника Шарля Доминика Жозефа Эйзена (*Eisen, Charles-Dominique-Joseph*). Гравировали эти рисунки десять мастеров, среди них Ж. де Лонгейль (*Joseph De Longueil*), Ж. Алиаме (*Aliamet, Jacques*), Н. Делоне (*Nicolas De Launay*), Ж.Ш. Бакуа (*Jean Charles Baquoy*) и др.

«Поцелуи» К.Ж. Дора – достаточно вольное переложение 19 полиметрических любовных элегий «Поцелуи» («*Basia*»), созданных известным неолатинским поэтом Иоанном Секундом (*Johannes Secundus*) в 1534–1535 годах. Под влиянием Катуллы и других образцов античной поэзии поэт создает каталог поцелуев – сильных, страстных, влажных, крепких, долгих, которые звонки, душисты и имеют вкус меда. Отсюда – наука о губах, которые созданы для страстных поцелуев<sup>20</sup>. Влияние этой поэмы было настолько велико, что ее переводили не только современники, но и поэты французской «Плеяды» – Пьер де Ронсар (*Pierre de Ronsard*), Жоашен дю Белле (*Joachim Du Bellay*), Жак Пелетье дю Манс (*Jacques Pelletier du Mans*), Жан Франсуа де Лаперюз (*Jean François de Galaup, comte de La Pérouse* [или *de Lapérouse*]); Жан Антуан де Баиф (*Jean-Antoine de Baif*), Понтюс де Тиар (*Pontus de Tyard*), Этьен Жодель (*Étienne Jodelle*) и др., а также Ж.Ж. Мутонэ де Клерфон (*Jean-Jacques Mou-tonnet de Clairfons*), О.Г. Рикети де Мирабо (*Honoré Gabriel Riqueti, comte de Mirabeau*), Этьен Жодель (*Étienne Jodelle*), П.Ф. Тиссо (*Pierre-François Tissot*) и др.

Поэтическая реверсия К.Ж. Дора характеризуется собственной стилистикой, к тому же перед нами образец рокайльной поэзии – легкой, изящной, остроумной – с декоративно-орнаментальной функцией украшения и развлечения. Сравним: «Как виноградная лнет лоза к соседнему вязу / Или, по дубу вьющийся / Стройному, руки свои бесконечные плющ простирает, – / Неера, если б так же ты / Цепко к шее моей могла прижиматься руками; / Неера, если б так же я / Белую грудь твою мог оплести непрерывно объятьем, / Всечасно целовать тебя» (И. Секунд)<sup>21</sup> и «Смотри, моя Таис, как эта влюбленная виноградная лоза / Сплетается с этим молодым деревцем; / Смотри, как плющ обнимает вяз / Своей изгибающейся гирляндой. / Пусть бы твои сладострастные руки / Так же меня сжали, обвинили б меня цепями; / Пусть бы я столькими узами / Оплел тебя, заключил тебя в объятия, окружил бы тебя своим пылом» (К.Ж. Дора)<sup>22</sup>. Сохраняя любимую метафору Секунды «виноградная лоза», которая уподобляется женским рукам, страстно сжимающим любовника в своих объятиях, Дора в стихотворениях «Экстаз» (*L'Extase*) и «Тени» (*Les Ombres*) меняет адресата: вместо Нееры (возлюбленной Гелиоса) главной героиней становится Таис – афинская гетера, владеющая искусством чувственной любви. Стихотворение выполнено в подражательной манере, но чувственность пылающего страстью поцелуя в алые губы, интимность переживаемого момента поддерживают и возрождают «пламя любви» нежных любовников.

Поцелуй во французской поэзии и живописи рококо обретает функцию полисемантического знака. Он связан с устойчивыми мотивами античной поэзии – зависти Богов; и порой Венера и Купидон неистовствуют в попытке поразить любовными стрелами героя, вызвав огонь, испепеляющий сердце<sup>23</sup>. (Ил. 3.)

Эти «внетекстовые персонажи»<sup>24</sup> придавали особую экспрессивность поэтическому тексту и являли не только античную традицию передачи через образ Венеры возвышенного чувства любовного томления, но и артикулировали орнаментальную функцию виньеток, которые подчеркивали изысканность и особую элегантность книги как таковой. Виньетки как декоративно-орнаментальные композиции<sup>25</sup> одновременно выполняли и функцию своеобразного визуального комментария к тексту.



Ил. 3. Виньетки на развороте книги К. Ж. Дора «Поцелуй» (1770), выполненные гравером Н. Делоне по рисункам Шарля Доминика Жозефа Эйзена

В этом смысле многочисленные Амуры, встроенные в рамочную структуру виньетки, одновременно служили иллюстрацией любовно-аллегорической сцены, а иногда обретали самостоятельное звучание. В виньетках и заставках Эйзена и Клемана Пьера Марилье (*Marillier, Clement Pierre*) цветочные гирлянды, драпировки, картуши как атрибутика рокайля и декоративного украшения книги несут особую смысловую нагрузку. С одной стороны, иллюстрации к «Поцелуям» К.Ж. Дора демонстрируют отказ от аскетической традиции в изображении женского тела, с другой – канонизируют атмосферу наслаждения, и этот культ Эроса, олицетворяющего любовное желание и сладострастие, передан художниками при помощи декоративных фигур нимф и наяд с парящими над ними Амурами

с крыльями и стрелами. Неприкрытая чувственность достаточно слабых в поэтическом отношении стихов находит отражение в избыточности живописной инкрустации графики, которая несет особую нарративную и изобразительную нагрузку. Графический эквивалент текста трансформируется зачастую в самостоятельную орнаментально-декоративную композицию с установкой на визуально-аллегорический подтекст.

Визуальное повествование во французской книжной иллюстрации рококо репрезентируется в пространстве нескольких интегративных уровней художественного текста: вербального сообщения и его изобразительной структуры. Совершенно очевидно, что изовербальный текст и его объективная модальность выявляют нетрадиционные пути артикуляции живописных и поэтических семантических кодов. Связь нарратива и изображения, повествовательных и визуальных стратегий не всегда кажется очевидной, что позволяет говорить о специфической структуре символических кодов и их репрезентативных моделях. Реверсия визуального и вербального мотивируется всей историей мирового литературного наследия, когда художника обвиняли в излишней литературности, а поэта в назойливой изобразительности. Именно в книжной графике французского рококо полисемантизм вербального сообщения определил вектор изобразительной рецепции, когда художник и поэт артикулировали новую стилистику визуального рассказа, что определило особый уровень интеграции вербальных и визуальных средств в едином текстуальном пространстве книжной иллюстрации.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Злыднева Н.В. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М.: Индрик, 2013. С. 9.
- 2 Краусс Р. Метафора // Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождения / Пер. с фр., англ. А. Шестакова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 116.
- 3 Н. Бодо писал: «Книга как произведение искусства, радующее глаз». См.: Бодо Н.Н. Французская гравюра XVIII века // Очерки по истории и технике гравюры. М.: Изобразительное искусство, 1987. Тетрадь. 6. С. 230.
- 4 Вигарелло Ж. Искусство привлекательности: история телесной красоты от Ренессанса до наших дней. М.: НЛО, 2013. С. 114–115.
- 5 Существуют многочисленные источники в зарубежной научной традиции, в которой исследуется «Памятник костюму», как правило, в контексте проблемы книжной иллюстрации и моды. Приведу лишь некоторые из них: Hyatt Mayor A. *Le Monument du Costume*. Bulletin of the Metropolitan Museum of Art May 28 (1933): 87–88 and *Prints and People: A Social History of Printed Pictures*. New Jersey: Princeton UP, 1971; Arthur Mayger Hind. *A History of Engraving & Etching from the 15th Century to the Year 1914: Being the Third and Fully Revised Edition of «A Short History of Engraving and Etching»*. New York: Dover Publications, 1963; Bertrand I. *Les Monuments du costume de Rtif de La Bretonne, XVIIIe*

- sicle. Revue de la Socit franais du XVIIIe 15, 1983; Gordon N. Ray. The Art of the French Illustrated Book 1700–1914, vol. 1. Ithaca: Cornell UP, 1982; James Rives-Child. Restif de la Bretonne, Termoignages et jugements, bibliographie. Paris: Librairie Briffaut, 1949; Daniel Roche. The Culture of Clothing: Dress and Fashion in the Ancien Rgime, trans. Jean Birrell. Cambridge: Cambridge UP, 1994; Emmanuel Bocher. Les Gravures francaises du XVIIIe sicle ou catalogue raisonn des estampes, vignettes, eaux-fortes, pieces en couleur au bistre et au lavis de 1700 a 1800, vol. 6. Paris: Morgand, 1882; Marie-Joseph-Franois Mahrault. L'Oeuvre grav de Jean-Michel Moreau le Jeune (1741–1814): Catalogue raisonn et descriptif avec notes, iconographiques et bibliographiques. Amsterdam: APA-GW Hissink & Co, 1979; Matthew Craske. Art in Europe 1700–1830. Oxford: Oxford UP, 1997; Ren Colas. Bibliographie general du costume et de la mode: Description des suites, recueils, series, revues et livres franais et trangers relatifs au costume civil, militaire et religieux, aux modes, aux coiffures et aux divers accessoires de l'habillement, avec une table mthodique et un index alphabetique. Paris: R. Colas, 1933; Bernadine Heller-Greenman. Moreau le Jeune and the Monument du Costume: A New Interpretation: doctoral dissertation. Florida: The Florida State University. Department of Art History, 2012. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.arthistory.fsu.edu> (дата обращения: 03.01.2015).
- 6 Старый режим (Ancien Régime) – абсолютная монархия во Франции при королях династий Валуа и Бурбонов с конца XV века до Великой французской революции.
- 7 Строго говоря, Моро не был первым гравером «Памятника костюму». В начале 1770-х годов издатель Пролт (Proult) обращается к граверу Сигизмунду Фреденбергу (Sigismund Freudenberga) с идеей создать графический памятник нравам и обычаям своего времени. Эта идея и выразилась в «Памятнике...». Первая серия гравюр вышла под названием «Suite d'estampes pour servir l'histoire des moeurs et du costume des Franois dans le dix-huitime sicle» (Сюита эстампов, служащих историей французских нравов и костюмов в XVIII веке) в 1774 году. В нее входило 12 пластин. Возможно, идеи многих композиций принадлежат швейцарскому банкиру-любителю Жану Анри Эбертсу (Jean Henri Eberts), который спонсировал их создание. Фреденберг начал работу и над второй серией того же издания, но вскоре бросил ее и вернулся на родину в Берн, где в 1785 году выпустил серию «Бернские национальные костюмы». (См. об этом подробнее: Лапик Н.А. «Monument du Costume» Жана Мишеля Моро: стиль рококо в «модных» гравюрах. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://research-journal.org/featured/art/monument-du-costume-zhana-mishelya-moro-stil-rokoko-v-modnyx-gravyurax/> (дата обращения: 06.02.1015).
- 8 Следует подчеркнуть, что по этим рисункам Ж.М. Моро Младшего впоследствии были созданы офорты: Жорж Мальбест. «Разъезд из оперы», 1783. Лист из серии «Памятное свидетельство о житейских и нравственных порядках в конце XVIII века»; Романе Антуан Луи. «Парадный туалет», 1783. Лист из серии «Памятное свидетельство о житейских и нравственных порядках в конце XVIII века»; Пьер Дюпен. «Французский спектакль», 1731; Робер Делоне. «Прощание», 1777. Лист из серии «Памятное свидетельство о житейских и нравственных порядках в конце XVIII века» и др.
- 9 Ретиф де ла Бретонн. Картинки из жизни XVIII века // Гравюры Ж.М. Моро Младшего / Пер. с франц. К. Боссе; под ред. и с пред. В. Филатова. М.: Издание Московского Товарищества «Образование», 1913. С. 39–40.

- 10 Борщ Е.В. Сюжет «Новой Элоизы» Ж.Ж. Руссо в прочтении французских иллюстраторов XVIII века: сравнительный аспект // Сюжетология и сюжетография. 2014. Вып. 1. С. 117.
- 11 Пасхарьян Н.Т. Искусство жить рокайльно // Французская литература 17–18 вв. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://natapa.msk.ru/sborniki-pod-redaktsiey-n-t-pahsaryan/iskusstvo-zhit-rokaylno.html> (дата обращения: 10.02.2015).
- 12 Даниэль С. Рококо: от Ватто до Фрагонара. СПб.: Азбука-Классика, 2007. С. 30.
- 13 О семантике лупы и портрета см. подробнее: Молок Н.Ю. Качели Фрагонара. Вуайеризм и реформа видения в эпоху Просвещения // Из истории классического искусства Запада. М., 2003. С. 166–173.
- 14 Ретиф де ла Бретонн. Картинки из жизни XVIII века // Гравюры Ж.М. Моро-младшего. С. 65–66.
- 15 Вигарелло Ж. Искусство привлекательности: история телесной красоты от Ренессанса до наших дней. С. 114.
- 16 См. подробнее о роли интерьера в иллюстрациях XVIII века: Борщ Е.В. Французский роман в иллюстрациях XVIII века: моделирование интерьера как места действия (диалог литератора и художника) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 1 (17). С. 165–172.
- 17 Злыднева Н.В. Указ. соч. С. 18.
- 18 Фукс Эдуард. Иллюстрированная история нравов: Галантный век / Пер. с нем. М.: Республика, 1994. С. 205.
- 19 См. подробнее об этом: Дмитриева Е. Re-volutio чувства и чувственности (о некоторых особенностях французского либертинажа XVIII века // Антропология революции. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.fedy-diary.ru/?p=3707> (дата обращения: 16.02.2015).
- 20 Гаспаров М.Л. Поэзия Иоанна Секунда // Эразм Роттердамский. Стихотворения. Иоанн Секунд. Поцелуй / Издание подготовили М.Л. Гаспаров, С.В. Шервинский, Ю.Ф. Шульц. М.: Наука, 1983. С. 264.
- 21 Там же. С. 218.
- 22 Цит. по: Пильщиков И.А. Символика Элизии в поэзии Батюшкова // Антропология культуры / Под ред. В.В. Иванова. Вып. 2. М.: Новое издательство, 2004. С. 103–104.
- 23 См. об этом подробнее: Гришакова М. Поцелуй Иоанна Секунда в русской литературе XVIII века (к вопросу о соотношении рококо и классицизма) // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Новая серия. Вып. 1. Тарту, 1994. С. 25–36.
- 24 Борщ В. Приемы визуальной интерпретации литературного текста во французской книжной иллюстрации XVIII века // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 10(148). Филология. Искусствоведение. Вып. 30. С. 171–172.
- 25 Борщ Е.В. Французская книжная виньетка XVIII века как средство интерпретации литературного текста // Пограничные процессы в литературе и культуре. Сб. статей / Общ. ред. Н.С. Бочкарева и др. Пермь: Изд-во Пермского университета, 2009. С. 225.